

## Des mots se suivent...

G.-André Vachon

Volume 8, numéro 1, février 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036509ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036509ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Vachon, G.-A. (1972). Des mots se suivent.... *Études françaises*, 8(1), 75–85.  
<https://doi.org/10.7202/036509ar>

## DES MOTS SE SUIVENT . . .

Sens ou non-sens, qu'importe ! Que je lise

*Le poisson-télescope casse des pierres au fond des songes*

ou

*Le dessein en est pris : je pars, cher Théràmène,  
Et quitte le séjour de l'aimable Trézène,*

la question d'elle-même se dissout. Qu'est-ce qu'un poisson-télescope ? Mais qu'est-ce que Trézène, et Théràmène ! pures abstractions, pour le public de Racine comme pour nous ; objets peut-être, mais exclus des catégories, genres ou espèces auxquels les monstres de Breton peuvent toujours se rattacher. Trézène, Théràmène ont-ils pour identité rien d'autre que leur fonction poétique : celle de fournir la rime des deux premiers vers de *Phèdre*, sur des mots presque entièrement homophones ?

Qu'importe le sens, si l'émotion, et son accompagnement, la question *pourquoi* ? demeurent, à la centième comme à la première lecture.

*Le poète surréaliste André Breton dit qu'il a vu en songe une espèce de monstre, mi-télescope mi-poisson, et qui cassait des pierres.*

L'émotion n'y est plus. Elle est toujours là :

*Le poisson-télescope casse des pierres au fond des songes,*

là seulement ; et dans les deux vers de Racine, relus intégralement, non dans l'énoncé : « J'ai résolu de quitter cette ville », qui pourrait en tenir lieu. Pourquoi ?

Poisson, dessein, télescope, ville grecque, flots de la mer du Nord battant le rocher de Guernesey, politique de Napoléon III : sujets, pour la prose, occasions, prétextes tout au plus, pour la poésie, qui ignore les catégories du noble et du familier, du transitoire et du permanent, du poétique et du non-poétique. Mystère, Immobilité, Infini, Insondable : banalités, et banalité, l'idée que peut exprimer l'une quelconque de leurs combinaisons : l'« immobilité a quelque chose de mystérieux », « rien n'est mystérieux comme l'immobilité », « le mystère des choses immobiles est insondable », etc. Et ceci :

*n*  
*OthI*  
*n*

*g can*

*s*  
*urPas*  
*s*

*the m*

*y*  
*SteR*  
*y*

*of*

*s*  
*tiLnes*  
*s*

pièce n° 42 d'un recueil de E.E. Cummings intitulé *73 Poems*, qu'importe que ce soit, ou ne soit pas un « poème » ! C'est un texte, dont la lecture produit une émotion. Laquelle ? Une émotion de même qualité, de même espèce que celle qui accompagne le « poisson-téles-

cope » de Breton, les deux premiers vers de *Phèdre*, que la phrase : « *nothing can surpass the mystery of stilness* » est inapte à produire, mais que le hasard, un jour (c'était le 4 novembre 1971), m'a livrée, au beau milieu des faits divers de *Montréal-matin* :

## Quatre bandits en fuite devant une caissière évanouie

Parce qu'une caissière a feint un évanouissement, quatre voleurs ont complètement raté leur attaque à main armée

Cocasse, ce texte le devient peut-être, l'instant d'après. Dans l'instantané de la lecture, il est fantastique. Bandits en fuite, caissière évanouie : entre ceci et cela, quel rapport ? S'est-elle évanouie, à leur arrivée (ce qui serait vraisemblable) ou à leur départ (hypothèse invraisemblable, mais que le texte semble proposer) ? Le début de l'article m'apprend, trop tard, que les bandits, pris de tendresse et de remords devant une caissière qui avait feint l'évanouissement, ont pris la fuite avant d'avoir pu commettre leur méfait. Qu'importe ! Placée avant le titre, cette explication réaliste, mais qui n'appartient pas non plus au domaine du vraisemblable, laisserait inviolés sa qualité fantastique et son mystère.

Comme dans un anagramme, des mots se suivent, dont le choix et l'ordre semblent obéir à plusieurs systèmes, concurrents mais entièrement autonomes, de relations.

Le hasard fait qu'un titre de journal, simultanément, juxtapose des objets dont les rapports sont ambigus, ou aléatoires (cet énoncé n'a pas de sens !) et s'articule selon les lois de la syntaxe (cet énoncé doit avoir un sens !). Hasard encore, l'émotion produite par la lecture de cette

affiche, aperçue dans un centre commercial de l'ouest de Montréal :

## UN LEGER COMPTANT RETIENT TOUT ARTICLE

Je reconnâtrai bien assez tôt, l'instant d'après, l'habituel gâchis : français approximatif et anglicismes. Mais la syntaxe est intacte, et, dans l'innocence de la première lecture, cette phrase ne peut pas ne pas dire quelque chose ! Qu'est-ce qui « retient » ? Qui retient quoi ? Tout article ! Mais qu'est-ce que « tout article » ? Point de réponse ; ce qui n'empêche pas la question de resurgir. Qu'est-ce qui retient ? Un certain « comptant ». Mais qu'est-ce qu'un comptant ? un comptant léger ?

Un texte poétique est un texte efficace. Il oblige le lecteur à poser une question, à la poser de nouveau, et indéfiniment, malgré qu'elle demeure sans réponse.

On m'explique que la phrase de Breton a un caractère onirique, que les vers de Racine, au contraire, comportent des références objectives à une ville du Péloponèse et à un homme d'État du v<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. Dans les songes tout est possible, vraisemblable même : des poissons deviennent télescopes, cassent des pierres, font pis encore, de même qu'est historiquement vraisemblable le séjour de Thérâmon en Trézène. D'abord, Breton ne dit pas qu'il a vu en rêve un poisson-télescope. La syntaxe de la langue fait que « au fond des songes » désigne un lieu. Ce lieu n'est guère moins réel qu'un fond de mer ou de ciel, guère moins, ou guère plus onirique que Trézène : tout ce qu'à jamais j'en pourrai savoir, c'est qu'un poisson-télescope y casse des pierres. Cela n'a pas de sens ? (Mais qu'est-ce que le sens ?) D'où vient que j'ai relu

cette phrase, comme les premiers vers de *Phèdre*, des dizaines, des centaines de fois ? Elles m'obligent en tout cas à poser des questions qui sont de bonnes questions. Qu'est-ce que ce lieu qui est à la fois une ville, et un objet dont le nom, à quelques lettres près, est celui du premier nommé des héros du drame ? Qu'est-ce qu'un poisson-télescope ? Qu'est-ce que le lieu nommé fond des songes, dont on ne sait presque rien, où tout paraît possible ? Rêve, qu'est-ce ? Et réalité ? Et hasard ? Nécessité ?

Est-ce hasard si, dans la pièce de Cummings, des mots choisis et disposés pour satisfaire aux normes d'un système complexe de symétries (*surpass* et *stilness* commencent et se terminent par la même lettre, et déterminent le choix de *nothing*, de *mystery*, qui présentent la même symétrie, pourvu que l'on retranche, du premier, sa dernière lettre, et du dernier, sa première) obéissent en même temps au système de la langue et forment un énoncé intelligible ? Ou nécessité ?

Qui sait si je ne relis pas la pièce justement pour faire resurgir en moi cette question ; pour éprouver de nouveau ce que c'est que le Coup de dés : victoire infime, victoire réelle, qui manifeste en même temps le pouvoir de l'esprit et l'universelle présence du hasard.

La confiance que j'accorde à un écrivain, la méfiance qu'il peut m'inspirer, dépend de bien peu. Quelques pages, quelques lignes, et je sais si je dois, ou non, continuer à lire. D'où vient cette science ?

*La lune, dans la nuit sereine,  
Monte au cœur du clair firmament ;  
Elle y monte, et, comme une reine,  
S'y repose amoureusement.*

Ces vers d'Émile Blémont n'ont sans doute jamais été relus par qui que ce soit. Mais, après cinq, après vingt, après trente siècles, l'« aube aux yeux gris » de Shakespeare, les « Muses aux tresses violettes » de Pindare, la « mer violette » et l'« aurore aux doigts de rose » des poèmes homériques, n'ont pas encore commencé à vieillir. Pourquoi ? Et pourquoi, parcourant le numéro du 7 octobre 1971 de la

*New York Review of Books*, ai-je eu le souffle coupé, au milieu de cette phrase d'Elizabeth Hardwick, qui décrivait l'été dans l'État du Maine :

*The clearest of blue skies, the dazzling sun on the bay, the warm grass, the brilliant summery white of the harbor alive with sails : still, even so, there is always behind the brightness the domain of winter — fog, rain and snow.*

Pourquoi aux mots *warm grass*, plutôt qu'ailleurs ? L'intelligence, qui cherche à ramener à du déjà connu tout ce qu'elle reçoit, ne manque pas de réponses. L'émotion provoquée par *warm grass*, l'« herbe chaude », s'est à peine manifestée, qu'elle essaie de l'expliquer, de la résorber. Elle se persuade que ces mots renvoient à du déjà vu, à du déjà senti. À la question *pourquoi ?* il n'y a pourtant pas de réponse, et l'émotion est peut-être un simple signal qui se déclenche, toutes les fois que l'esprit atteint un seuil, un point au-delà duquel il ne peut plus s'appuyer sur l'intelligence. Celle-ci peut parfaitement se représenter ce que c'est que « de l'herbe », et ce que c'est que « la chaleur », mais elle est incapable de réunir ces deux termes en un objet cohérent, en tout point rapportable à du déjà connu. De l'herbe, non pas humide ou sèche, verte ou jaunie, drue ou clairsemée, mais « chaude », voilà qui n'est pas vraisemblable. Sans doute parce que l'imagination associe spontanément le vert à la sensation de fraîcheur, et parce que, même au plus fort de l'été, l'herbe est perçue comme un lieu qualitativement impénétrable à la chaleur. L'herbe chaude, cela n'a guère de chance d'exister. Mais cela est ! affirme le texte. Et l'affirmation est convaincante. Je le crois !

Pourquoi ?

Entre « herbe » et « chaude », il y a un hiatus que les habitudes de la perception n'arrivent pas à combler. Même abîme entre les deux termes de l'expression « la mer violette », qu'aucune considération de sémantique, de lexicologie ou de climatologie méditerranéenne ne permet d'annuler. Le champ sémantique de la couleur change de structure,

quand on passe du français moderne aux dialectes ioniens, et la mer, à certains moments du jour et de l'année (que la mémoire sensible perçoit justement comme exceptionnels), peut se couvrir de tons violets. Mais l'auteur de l'*Odyssée* fait, de ces deux mots, une sorte de couple naturel, comme si le violet était la couleur habituelle de la mer, et l'une de ses qualités essentielles. L'intelligence, qui règne sur le domaine entier des habitudes mentales, et là seulement, ne peut concevoir une Méditerranée dont la couleur naturelle soit poussée à un bleu si extrême, qu'il en devienne violet. Elle ne conçoit pas davantage l'« aurore aux doigts de rose ». Même si l'on suppose l'auditoire d'Homère plus naïf, plus perméable à l'illusion poétique, que nous le sommes (ce qui est certainement une contre-vérité), il demeurera à jamais impossible de superposer, d'une manière qui soit satisfaisante pour l'intelligence, la lumière diffuse, et rose, de l'aurore, et la forme d'un personnage féminin, dont les doigts, roses, doivent demeurer à l'avant-plan du tableau. L'image est aussi risquée, aussi peu figurative que celles-ci, de Breton :

*sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait...  
l'air de la chambre est beau comme des baguettes de  
[tambour,*

ou de Rimbaud :

*Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise, un lièvre  
s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes,  
et dit sa prière à l'arc-en-ciel à travers la toile de  
l'araignée. Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient,  
les fleurs qui regardaient déjà...*

Qu'importe que ces phrases soient construites de telle manière que leurs éléments ne convergent vers rien qui appartienne à l'ordre du représentable. Qu'importe, si elles sont convaincantes ! Dans l'instant où je lis, il y a quelque chose en moi, contre toute vraisemblance, qui affirme : l'air d'une chambre, beau comme des baguettes de tambour, cela existe ! et l'herbe chaude ! et la mer violette ! de même que, d'après les *Illuminations*, et contre les protestations du sens commun, des pierres précieuses surpri-



ses dans l'acte de se cacher, et des fleurs qui, pour la première fois, regardent le monde.

Cela existe, mais où ? Dans le rêve, ou dans la réalité ? Si tel texte paraît plus accessible à l'explication réaliste, c'est qu'il est mauvais, et s'il est bon, c'est que je l'ai mal lu. Des vers les plus connus de Hugo :

*Waterloo ! Waterloo ! Waterloo ! morne plaine !  
Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine,  
Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons,  
La pâle mort mêla les sombres bataillons...*

l'intelligence s'empresse d'affirmer qu'ils sont admirablement descriptifs. « Comme une onde » serait une comparaison, elle ferait voir au lecteur, comme s'il y était, l'immensité, la violence du combat ; les sonorités ouvertes feraient entendre le bruit répercuté à l'infini du choc des armées, etc. De même, le jeu des symétries typographiques, dans la pièce de Cummings, mimerait l'idée d'immobilité (*stilness*). Mais les systèmes concurrents de rapports auxquels se rattachent les mots, les syllabes, les lettres même de ces textes, sont entièrement autonomes. Tout poème est un anagramme. Loin de rendre le tableau et l'histoire plus clairs, le système sonore de ces quatre vers nous fait oublier le peu que nous savons de Waterloo, lieu-dit des environs de Bruxelles, théâtre d'une bataille historique, etc. Que disent ces vers, de Waterloo ? Que cela se termine sur *o*, sur *oo*. Hugo y insiste-t-il assez ! qui risque, en répétant trois fois ce mot abstrait, de commencer la pièce sur un vers vide de sens. Waterloo, qui a pour fonction principale de commander le réseau sonore des vers suivants, c'est encore Trézène, c'est le fond des songes...

Automne, été, immobilité, aube ou aurore : prétextes. Le poète prend appui, légèrement, sur ces « sujets » ; juste ce qu'il faut pour que commence le combat contre le hasard. Le réduire, le battre, le fondre :

*How all's to one thing wrought !  
The members, how they sit !*

écrit Hopkins, au début d'un poème sur la musique. À l'édition de ses *Poésies complètes*, qui renferment toute son

angoisse, déjà presque sa mort, il avait donné pour toute préface un court traité de métrique...

Rêve du 9 janvier 1972.

*J'arrive, à bord d'une barque rudimentaire, dans un petit port. À la dernière minute, on m'annonce que je ne dois pas quitter l'embarcation. On me laissera descendre non loin de là, dans une île située en territoire russe (?) ou chinois (?) Je commence à imaginer ce que sera ma vie là-bas, et aussitôt cette rêverie se transforme en un nouveau rêve. Dans l'île, nous sommes une dizaine de détenus. Un seul problème se pose à nous, et il nous paraît insoluble : c'est celui d'« arriver à faire de la musique » (réminiscence, sans doute, du poème de Hopkins relu hier). J'entends dire qu'il faut en tout cas commencer « from scratch, en se servant de ses dix doigts ». Songeant que le tuyau est l'instrument sonore le plus simple, je commence, j'essaie tant bien que mal de disposer mes dix doigts en forme de tuyau.*

Puis, je m'éveille.

G.-ANDRÉ VACHON



Eick («Tout un chacun»). Gravure de Bruegel l'Ancien, 1558

# Das Narren Schyff.



## Gen Narragonien.

Hi sunt qui descendunt mare in nauibus  
faciētes opationem in aquis multis.

Ascendūt vsq̃ ad cēlos / & descēdunt vsq̃  
ad abyssos. aia eorū in malis tabescebat

Turbati sunt & moti sunt sicut ebrius: &  
omnis sapiētia eorū deuorata est,

Psalmo .Cvi.

École de Dürer

Gravure pour la *Nef des fous* de Sébastien Brant, 1494